

Sebők Zoltán

Az új művészet fogalomtára 1945-től napjainkig

II. rész

D

DEKORATÍV FESTÉSZET --> PATTERN PAINTING

DÉCOLLAGE

Ellentétben a század eleji eredetű COLLAGE-zsal, ami a legkülönbözőbb elemek egyesítését, összeragasztását jelenti (klasszikus példa: a kubisták a maguk imaginárius képi világába valóságos újságdarabokat, bélyegeket, kártyalapokat ragasztottak), a DÉCOLLAGE fogalma azokat a technikákat foglalja össze, melyekkel a művész meglévő dolgokat lebontva, lerombolva hoz létre új művet. A destrukció módja nagyon sokféle lehet, célja pedig általában a tárgyakhoz fűződő mechanikus fogyasztói képzetek megszüntetése, s ezen keresztül a valósághoz való tudatosabb, kritikusabb viszony kialakítása. A háború utáni művészetben a décollage-technikák egész tömegét figyelhetjük meg, melyek túlnyomó része művészeti történeti fogalomként fejlődött fel.



Mimmo Rotella: Ajándék az elnöknek. 1963.

Első helyen az úgynevezett LACÉRATIONt (tépés, szakítást) kell megemlítenünk. Ez a fogalom mindekenélőtt az ÚJREALIZMUSHoz --> tartozó Raymond Heinz és Mimmo Rotella tevékenysége nyomán alakult ki, akik az egymásra ragasztott utcai plakátokból egy-egy réteget vagy sávot letépvé hoztak létre új művet. Az eredményt a szakirodalom időnként az AFFICHES LACRÉS (hasított plakátok) kifejezéssel is jelöli. A következő destruktív technika a FUMAGE (füstölés). Wolfgang Paalen már 1937-ben alkalmazta (rajzait égő gyertyával kormozta be, majd az így kapott alakzatot tovább festette), a háború utáni művészetben pedig Johannes Schreier, Otto Piene és mások fejlesztették tovább. Werner Schreier tevékenységéhez többek között az úgynevezett DÉFLAGRATION (égetés) eljárása fűződik, ugyanis kezdetben ő, majd később Klein és Burri is közelebb engedte a lángot képeihez, mint korábban Paalen. Az Újrealista csoporthoz tartozó Cézár a préselést (PRESSAGE) választotta kedvenc kifejezési eszközéül: évtizedeken át összepréselt autórongszokat állított ki műtárgy gyanánt. A német Günter Uecker szinte kizárólagos médiuma a szög, melyet hol szeriális kompozíciók alapegységének, hol pedig nyers, pop art-os valóságszimbólumnak tekint, s mindezzel kiérdemelte, hogy nevével a CLOUAGE (szögezés) kifeje-

zés forrjon össze. Az olasz Lucio Fontana eljárása általában egyszínű vásznainak föl-vágásáért vagy föl-szaggatásáért, kilyukasztásáért kapta kritikusaitól a PIQUAGE (szúrás, vágás) elnevezést, de technikájának alkalmazása később Muehl és Brus munkásságában is tetten érhető. Viszonylag gyakori, bár nem kifejezetten romboló eljárás a CACHETAGE (pecsételés). Ez abból áll, hogy a művész különféle triviális tárgyakkal belepecsétel egy pépes, általában színes masszába, amelynek következtében érdes, félszobrászati felületet kap. Egy ideig ezzel a technikával dolgozott Pomodoro, Schreib és Brus. Az úgynevezett GRATTAGE (vakarás, kaparás) azt jelenti, hogy a művész a szilárd alapra rétegekben viszi fel a színt, hagyja, hogy az megszáradjon, és egy éles vagy hegyes tárggyal vakarás, illetve kaparás útján alakítja ki a végső kompozíciót (a felső festékréteg lekaparásával fokozatosan eltűnik az alatta levő). Az eljárást Max Ernst alkalmazta először a húszas években, a háború utáni művészetben pedig olyan alkotók éltek vele, mint Baumeister, Fontana, Tàpies és Emil Schumacher. A grattage-hoz nagyon hasonló (mellesleg már a reneszánsz idején is alkalmazott) technika a ZGRAFITO, csak ott a rétegekben felvitt festéket előbb malterrel keverik össze, a kaparást általában gépesítik, a kapott felület pedig érdeesebb lesz, mint a grattage esetében.

Tipikus décollage-technika a kész képek vagy fotók savval történő maratása (Vostell), valamint átfestése és kiradírozása (mindkettőre találhatuk példát Rauschenbergnél). Miután Wolf Vostell szerint az "élet már önmagában dé-coll/age" (szélsőséges példa erre az autóbaleset), semmi akadálya sem volt, hogy kapcsolatba hozza a HAPPENING --> műfajával, vagyis bevezesse a DÉ-COLL/AGE-HAPPENING fogalmát (például egy autót úgy szabadított meg funkciójától, hogy egész felületét vastag beton-masszával borította be).

A fenti nevekből is kitűnik, hogy a décollage mindenekelőtt a valóságot destruktív-költői módon értelmező ÚJREALIZMUS --> kedvenc kifejezési formája, de a POP ART-tól -->, a HAPPENING --> műfajától, a FLUXUS --> csoport tevékenységétől és más, háború utáni rokon irányzatoktól sem idegen.

*DÉ-COLL/AGE-HAPPENING --> DÉCOLLAGE
DÉFLAGRATION --> DÉCOLLAGE
DRIP PAINTING --> ABSZTRAKT EXPRESSZIONIZMUS*

E

*EAT ART --> ÚJREALIZMUS
ECRITURE AUTOMATIQUE --> ABSZTRAKT EXPRESSZIONIZMUS
ENVIRONMENT*

Az environment szó közvetlenül környezetet és körülfogást jelent, a művészeti irodalomban mégis inkább környezetszobrászatra szokás fordítani. Pontosabb művészeti értelmezéséhez akkor jutunk el, ha mindhárom jelentését legalább egy kissé figyelembe vesszük. Ily módon az emberi környezetnek olyan művészeti szándékú "körülfogását", illetve átalakítását jelenti, melynek lehetnek szobrászati vonatkozásai, de egyrészt nem feltétlenül, másrészt nem (csak) klasszikus szobrászati eljárásokat érthetünk alatta, hanem az emberi környezet szinte bármilyen természetű (nem gyakorlati és nem hasznavevő!) térbeli alakítását, plasztikai átrendezését.

A műfaj eredetét mindenekelőtt a század eleji dadaizmusban és szürrealizmusban kereshetjük, igazi meghonosodására azonban csak az ötvenes évek végén kerül sor. Kilépve a kétdimenziós képsíkból, a POP ART --> és az ÚJREALIZMUS --> képviselői gyakran vállalkoztak a térbeli kiterjedés esztétikai értelmezésére, de az environment mégis inkább a HAPPENING --> műfajával kapcsolódott össze. Egyes értelmezések szerint a happenig az environmentből keletkezett, hiszen az előbbi nem más, mint az utóbbi továbbgondolása – aktív cselekvéssel, provokációval való kibővítése, meghosszabbítása. Eszerint az envi-



Edward Kienholz: *Roxys*'s (részlet) 1960-1961

ronment lehet úgy mond a happening kész "díszlete", ám olyan environment-ek is ismérték, melyeket a happening tárgyi maradványai alkotnak.

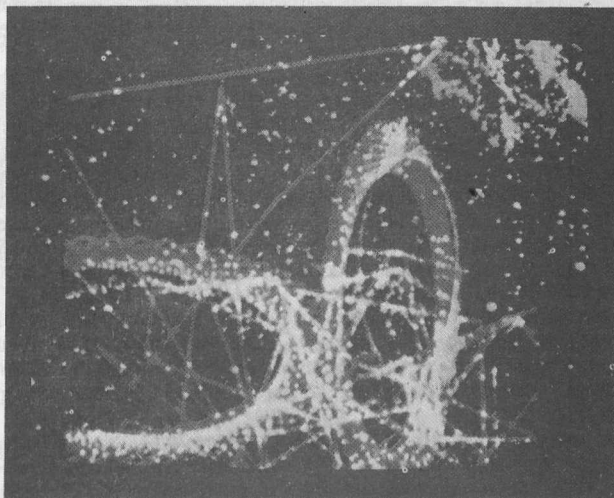
A hatvanas és a hetvenes években az environment mindinkább differenciálódott, jelentése alaposan kibővült és számos művészeti irányzatnak lett uralkodó vagy megtúrt műfaja. Az environment szinte elmaradhatatlan megjelenési formája a mozgás iránt érdeklődő képzőművészeti törekvéseknek, a fénydinamizmussal kísérletező mozgalmaknak és a térbeliség kihívására reagáló geometrikus irányzatoknak is. Már ebből is gyanítható, hogy a műfaj igencsak eltérő művészi szándékok színtere lehet: George Segal gipszfigurákból álló szoboregyüttesei a mindennapi viselkedésformák befagyasztott emlékműveiként hatnak, Kienholz, Thek és Conner bizarrul giccses, provokatív és sokkoló horrortereiben a kispolgári életmód kritikája fejtődik ki (a szakirodalomban többek között az ő environment-jeik kapcsán használja a FUNK ART, vagyis a "rémület művészete" kifejezést), Joseph Beuys általában mágikus-allegorikus tárgyfölfogásának ad hangot environment-jeiben, míg a Zero csoport tagjai állandóan változó, mozgó fényforrások segítségével értelmezik a teret.

Az environment szinonímjaként használják még a TÉRINSTALLÁCIÓ, valamint az AMBIENTÁLIS MŰVÉSZET (arte ambientale) kifejezést – az előbbi inkább a német, az utóbbit pedig főleg az olasz kultúrközegekben.

EXPANDED CINEMA --> EXPERIMENTÁLIS FILM

EXPERIMENTÁLIS FILM

A kísérleti vagy experimentális film elnevezés nem egy pontosan behatárolható irányzatot vagy módszert jelöl, hanem a filmművészet határterületein végzett különféle avantgardista kísérletezések összefoglalására szolgál. Olyan törekvésekről van szó, melyek valamilyen módon kikezdi, kérdésessé teszik a történelmileg adott filmzési mód addig érintetlen, magától értetődőnek tartott alapjait, s ezen keresztül általában arra a kérdésre keresik a választ, hogy mi is a film tulajdonképpen. Mivel az uralkodó filmzési mód, amelyet az experimentalisták kétségbe vonnak, időről-időre változik, és a különféle, egymással gyakran párhuzamosan működő mozgalmak is a film más-más elemét veszik elemzésük tárgyául, az experimentális törekvések egész tömegével állunk szemben.



John Stehura: *Cybernetik 5.3.*, 16mm film 8p. 1965–1969

A FÜGGETLEN FILM és az EGYSZEMÉLYES FILM elnevezés a kísérletek társadalmi-gazdasági szempontját hangsúlyozza: az experimentális film kialakulásának anyagi feltétele az volt, hogy egy-egy alkotó vagy alkotói csoport az intézményektől függetlenül, saját költségén és saját elképzelése alapján nyúljon a filmhez. Erre szélesebb körben csak az ötvenes-hatvanas években kerülhetett igazán sor, noha a kísérleti filmezés előzményei egészen a húszas évekig visszanyúlhatnak (Richter, Eggeling, Man Ray, Moholy-Nagy, Duchamp, Léger, Dali, Buñuel stb.).

A többi elnevezés, melyek közül itt csak a legfontosabbakat említjük meg, inkább a kísérleti film esztétikai és módszertani mozzanatait emeli ki. Az ANTIILLUZIONISTA FILM a médium illúziókeltő vonásait elemzi vagy leplezi le, a STRUKTURÁLIS FILM egyedüli témája maga a film mint a látható-tapintható valóságtól független, annak reprodukálásától mentesített képződmény, a NEM-NARRATÍV és az ABSZTRAKT FILM a médium irodalmiassága ellen áll ki: történetek mesélése helyett nonfiguratív elemek tisztán vizuális játékát nyújtja. Végül az EXPANDED CINEMA (kiterjesztett mozi) a több vetítőkkel, több vásznonra, többféle technika alkalmazásával bemutatott műveket foglalja össze. Egyes szerzők az experimentális film fogalomkörébe sorolják még az UNDERGROUND FILM-et --> is, de ez inkább a hatalommal szembenálló életmód kifejezője volt, tehát főleg tartalmával hatott, azonban tagadhatatlan, hogy a hatvanas években formailag is sok újat hozott.

Az experimentális filmeknek igen kevés a közönsége. Általában nem is mozikban, hanem kisebb filmklubokban, kamaratermekben és a kísérleti filmezés támogatására létesített intézményekben mutatják be őket. Ez azonban nem akadályozta annak, hogy hassanak a "profi" filmrendezőkre is, s legjobb formai újításaik megazsúföldülve, kicsinosítva, letompítva kerüljenek vissza abba a közegbe, amelynek ellenében megszűltek: a kommersz moziba.

A kísérleti filmezés fontosabb képviselői: Peter Gidal, Stephan Dwoskin, Andy Warhol, Stan Brakhage, Malcolm LeGrice, Michael Snow, Jonas Mekas stb.

A magyar experimentális film nemzetközileg is számon tartott és elismert műhelye a budapesti Balázs Béla Stúdió, a mozgalom élgárdájába pedig elsősorban a következők tartoznak: Bódy Gábor, Erdély Miklós, Hajas Tibor, Háy Ágnes, Maurer Dóra, Szentjóbó Tamás, Szirtes András.

EXPERIMENTÁLIS KÖLTÉSZET

A kísérleti vagy experimentális költészet (experimental poetry) különféle irányzatai a hagyományos irodalmi, képzőművészeti és zenei műfajok határterületén jöttek létre. Történeti funkciójuk az egymástól elszakadt művészeti ágak új kapcsolatának megteremtése és a meglevő művészeti közegekben rejlő lehetőségek feltárása, illetve új célok szolgálatába állítása.

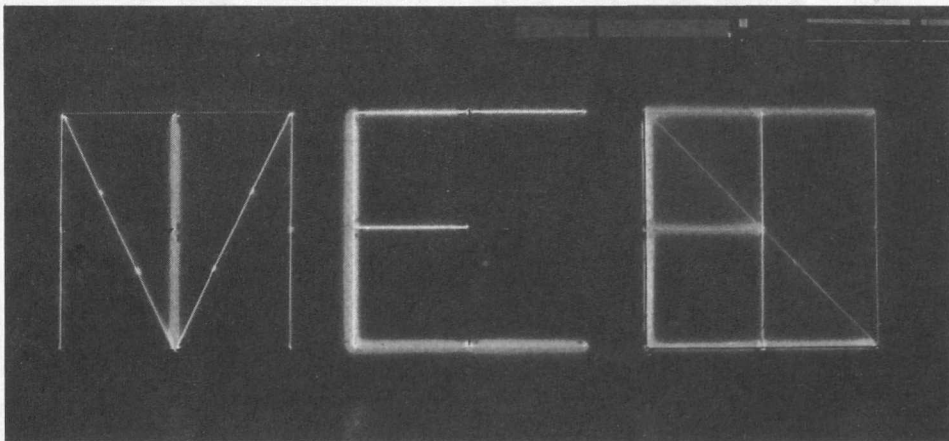
Az írás megjelenésétől napjainkig folytonosak azok az elképzelések, melyek az írásjegyeket nem pusztán a gondolat helyett álló képződményeknek tekintik, hanem önálló materiális létüket, látható formai minőségeiket, térbeli elhelyezkedésüket, a jelentéstől független kifejezési energiáikat is számításba veszik. A kísérleti költészet előzményei ilyen értelemben egészen az egyiptomi hieroglifákig vezethetők vissza, s ősei közé sorolhatók az antik akrosztichonok (olyan vers, amelyben a versszakok vagy a sorok kezdőbetűi egy nevet vagy egy mondatot adnak), a keleti kalligráfiák, a középkori bűvös négyzetek stb.

Azzal egyidőben vagy azt megelőzően, hogy a szabadversben a gondolat roncsolni kezdte a kötött versformát, a vizuális oldaláról is megindult a támadás. A századelő jelentősebb ilyen irányú törekvései közé tartoznak Apollinaire egyes versei, melyeknek a sorai úgy vannak tördelve, hogy a betű egyszerre helyettesít fogalmat és alkot önálló képet (ez az úgynevezett VIZUÁLIS KÖLTÉSZET vagy KÉPVERS alaptípusa), a futuristák és a dadaisták, bízza s szóalak önálló erejében, eltávolították mögüle a jelentést, Kassák és Moholy-Nagy absztrakt képerceket írt, Majakovszkij és El Liszickij képzőművészeti és agitatív feladatnak értelmezte a tipográffiát, a kubisták nyomtatott szövegeket ragasztottak festményeikbe stb. A század első két évtizedében létrejöttek a kísérleti költészet alapvető irányzatai, bár egyelőre a különféle izmusokba ágyazódva.

A modern értelemben vett experimentális költészet az ötvenes évektől kezdve bontakozott ki, s fejlődését nagyban elősegítette a betű-motívumokat is használó POP ART -->, az érdeklődését szinte mindenre kiterjesztő FLUXUS --> csoport, és nem utolsósorban a tudományos jeleméleti kutatások. A kísérleti költészet egy-egy tendenciájának jelölésére számos kifejezés honosodott meg a művészeti irodalomban. A KONKRÉT KÖLTÉSZET megnevezés (első ízben E. Gomringer használta 1951-ben) azokat a "költeményeket" foglalja össze, melyeknél az elsődleges esztétikai hordozó nem a szavak mögötti je-

lentés, hanem az írott vagy beszélt nyelv–nyersanyag a maga közvetlenségében. A SPACIALIZMUS, vagyis "térbeli költészet" (a francia P. Garnier nevéhez fűződik) az írásjelek háromdimenziós elrendezésére vonatkozik, a LETTRIZMUS a betűkkel és kalligráfiával dolgozó festészeti és grafikai irányzat, a FONIKUS KÖLTÉSZET a nyelvi fonémák és egyéb hallható effektusok esztétikai célú hasznosítását jelöli. A KIBERNETIKUS KÖLTÉSZET a számítógép felhasználásával készülő versek gyűjtőneve, az ANONIM KÖLTÉSZET pedig a mindennapi élet utólag költőinek tekintett névtelen alkotásait (falfirkák, fényreklámok, véletlenül egymás mellé kerülő plakátok szövegösszefüggései, tetoválások stb.) jelenti.

A kísérleti költészetnek még számos különféle típusa, illetve irányzata van, hiszen szinte minden alkotó másképp jelöli a maga irányzatát, gyakran versciklusonként változtatva az elnevezést. Az osztrák Ernst Jandl szerint például experimentális költemények írására végtelen számú módszer lehetséges, de a legsikeresebb módszerek mégis azok, melyeket csak egyszer lehet fölhasználni: így a költemény azonos azzal a módszerrel, amellyel létrehozta.



Maurizio Nannucci: Time life line. 1989.

Az ismertebb magyar írók és költők közül többen kísérleteztek vizuális irányban is (például Tamkó Sigrátó Károly és Tandori Dezső), de a műfaj legjelentősebb középpontja évtizedeken át a párizsi Magyar Műhely társasága volt (élén a szerkesztőkkel, Bujdosó Alpárral, Nagy Pállal és Papp Tiborral), ugyanakkor a jugoszláviai Vajdaságban működő Bosch+Bosch csoport egyes tagjai is sokat tettek a műfaj meghonosodása érdekében (mint például Csernik Attila, Ladik Katalin, Szombathy Bálint stb.).

EVENT --> HAPPENING

F

FANTASZTIKUS REALIZMUS

A fantasztikus realizmus (Phantastischer Realismus) kifejezés néhány osztrák művésznek (pl. Ernst Fuchs, Erich Bauer, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter és Anton Lehmden) a hatvanas évek elején kialakult sajátos világára vonatkozóan használatos. Ezek az alkotók a háború előtti szürrealizmus bizonyos változatait folytatva – mindenekelőtt Daliét, Tanguyét és Bellmerét) egy akadémikus, virtuóz festéstech-



Ernst Fuchs: Házasságkötés az Unicornisszal. 1952–1960.

nikájú, irodalmias, erotikus és mitológiai beütésektől sem mentes fantasztikus víziók megfogalmazásába kezdtek. Általában rendkívül élénk, rikító színeket használtak, figuráikban pedig a naív festészet, a POP ART – és például Bosch fantasztikus világának nyomai egyaránt felfedezhetők. Mozgalmukról a szakirodalom mint a "fantasztikus realizmus bécsi iskolájáról" beszél, mivel azon kevesek közé tartoznak e művészek, akik a háború utáni művészet alapjában nemzetközi, nemzetfeletti légkörében kifejezetten nemzeti irányzatot hoztak létre.

FIGURATION LIBRE

A *figuration libre* (szabad figuráció) elnevezés a nyolcvanas évek elején feltűnő új francia művésznemzedék egyik legfontosabb és legnépesebb orientációjának a megnevezésére szolgál. Remy Blanchard, Francois Boisrod, Robert Combas és Hervé di Rosa – hogy csak a legjelentősebb neveket említsük – a triviális városi kultúra jellegzetes elemeit (utcai reklámok, graffiti, kommersz képregények, rajzfilmek) felhasználva teremtett magának sajátos, üde világot. A korábbi korszak hűvös, önelemző és konceptuális hozzáállásával vitázva ezek a huszonéves alkotók újra visszatértek a figuráció egy hevesebb változatához, élénk, vad színeiket legszívesebben szórópisztoly segítségével viszik fel a vászonra (vagy újságpapírra, levelezőlapra, falra stb.), és általában a kommersz képregények sztereotíp fordulataitól és ingerlő tematikájától sem idegenkednek. Munkáik tehát kifejezetten narratívak, amit a képbe írt szövegekkel, szövegfoszlányokkal és párbeszédet jelző szóbuborékokkal is gyakran nyomatékostanak. Rendkívül ellenségesen viszonyulnak a közelmúlt "tudálékos kultúrájához" s ehelyett inkább a lenézett tömegkultúra legkülönbözőbb megnyilvánulásaitól merítenek, de ez nem zárja ki a művészettörténeti idézetek (általában ironikus) felbukkanását képeiken.

Irányzatuk az úgynevezett új festőiség vagy új szenzibilitás tág fogalomkörébe tartozik, azon belül azonban nem annyira az új német festészettel (HEFTIGE MALEREI -->), s nem is az olasz kezdeményezésekkel (TRANZAVANTGÁRD -->, PITTURA COLTA -->), hanem inkább a nyolcvanas évek amerikai művészetének úgynevezett New York Graffiti (GRAFFITI -->) elnevezésű irányzatával mutatnak párhuzamot. Ennek igazolásaként is értelmezhető a párizsi Modern Művészetek Múzeuma által 1985 elején rendezett nagy, reprezentatív kiállítás, melyen az amerikai graffiti-művészek és a francia szabad figuráció képviselői közösen mutatkoztak be.

FLUXUS



Joseph Beuys az aacheni modern művészeti fesztiválon, 1964.

A Fluxusról egyes művészettörténészek arra a Hérakleitosznak tulajdonított tételre asszociálnak, mely szerint minden folyik, vagyis változik. Noha – a közhiedelemmel ellentétben – Hérakleitosz ilyesmit valószínűleg soha nem állított (filozófiájában ugyanis inkább az ellenkezője mellett érvel), a képzettársításnak mégis van némi jogosultsága: a latin fluxus szó folyást, áramlást, keringést jelent, következésképpen akár arra az igazságra is utalhat, hogy a róla elnevezett nemzetközi csoportban rendkívül sokféle munka "folyt". A hatvanas évek jellegzetes törekvéséről van szó, mely a legkülönbözőbb aktivitásformákat foglalja magába, kezdve a költészettől a tárgyalkotáson át egészen a filmig. Olykor nehéz elkülöníteni a HAPPENINGTől -->, ugyanis a résztvevők gyakran ugyanazok, több happeninget mutattak be Fluxus-rendezvényeken, mindkettő lényege a művész személyes közreműködésével zajló esemény, és mindkettő hirdeti, hogy "mindenki művész, minden lehet művészet". Mégis, a Fluxus részben tágabb fogalom, mert többféle aktivitás belefért, részben pedig a happeningnél zártabb forma, mert a közönség ritkán vesz

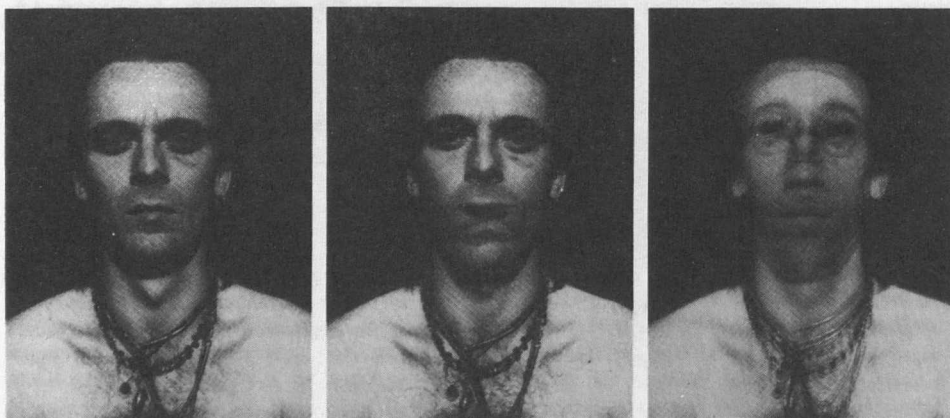
benne aktívan részt. (E ritka esetek közül az 1964. évi aacheni művészeti fesztivál érdemel külön említést, amikor a közönség soraiból érkező jobboldali egyetemisták egyike véresre verte Joseph Beuyst, a háború utáni művészet és külön a Fluxus egyik legjelentősebb képviselőjét.)

A Fluxus dadaizmus provokatív, ironikus és lázadó szellemének újbóli felélesztéseként is felfogható. Jelentős tényezője a műfajok közötti határok eltörlésének szándéka, valamint a művészet áru-jellegének felszámolására tett gyakorlati kísérlet. Egy-egy Fluxus-rendezvény összképe rendszerint több médium alkalmazása útján alakul ki (tánc, felolvasás, zene, vetítés, video stb.), megjelenési formája főként színpadi rendezvény (ezt ugyanis nem lehet múzeumba zární), egyik leggyakoribb médiuma pedig a zene. Ez utóbbi szolgálhat afféle hangkulisszaként az egyéb vizuális és verbális megnyilvánulásokhoz, de önállósulhat is. Szélsőséges példa John Cage koncertje, amikor a művész négy perc harminchárom másodpercig tartó csendet "adott elő" (zongorán), Nam June Paik hegedűdarabja, amely abból áll, hogy a szerző darabokra töri hangszerét, vagy az a hangverseny, melyet akváriumra rajzolt kottából adnak elő, miközben a rémülten úszkáló halakat tekintik hangjegyeknek.

A Fluxus-mozgalom legjelentősebb központja New York, Párizs, Düsseldorf és Tokió, legfontosabb képviselői pedig a már említettekén kívül Dick Higgins, Allan Kaprow, Wolf Vostell, Bazon Brock, Jim Dine, Robert Filliou, Ken Friedman és az alapító, George Maciunas. A Fluxus szellemisége Magyarországon is visszhangra talált, különösen Erdély Miklós és Szentjóbó Tamás munkásságában.

FOTÓHASZNÁLAT

A hatvanas évek derekától a hetvenes évek végéig terjedő időszak nemzetközi művészetének egyik legjellemzőbb vonása a különféle MÉDIUMOK --> (film, video, képregény, xerox stb.) iránt tapasztalható felfokozott analitikus érdeklődés, amelyből természetesen a fotó sem maradt ki. Mivel a "fotóművészet" kifejezés már foglalt volt az "elcseszt pillanatot" megragadó és a valóság látványát szubjektív érzéseken át szűrő szép, érdekes vagy megrázó fényképek összefoglalására, a képzőművészek kreatív és önelemző fotóhasználatára a FOTÓ/MŰVÉSZET, illetve egyszerűen a fotóhasználat kifejezés honosodott meg.



Jürgen Klauke: *A másodperc filozófiája*. 1976.

Olyan fényképekről van szó, melyek általában nem a néző érzélemvilágára, hanem inkább intellektuálisan kívánnak hatni. Az új fotóhasználat vagy előre megkonstruált látványt rögzít, vagy meghatározott gondolati koncepció dokumentumait mutatja fel, de az emocionális hatású felületi szépséget általában kerül. Ilyen értelemben a fotó valóban csak felhasználásra kerül, több esetben a műalkotás elkészülési

folyamatának csak az egyik szakaszában vesz részt, és a néző elé kerülő kész műben már nincs is jelen. A fotó médium-jellegéből indul ki (dokumentatív és reprodukzív funkció, sokszorosíthatóság stb.), gyakran csak ezt vizsgálja, vagy ennek megváltoztatására tesz javaslatot.

Az új fotóhasználat előzményeit kutatva hivatkozhatunk Rauschenberg és Warhol fényképek alapján (is) készült szitanyomataira, az ÚJREALIZMUS --> fotóval kapcsolatos DÉCOLLAGE-aira --> Hockney, Close, Monory és mások hiperrealista (HIPERREALIZMUS -->) festményeire. Ezek azonban már maguk is részei annak az általános tendenciának, mely a hatvanas években bontakozott ki, és a fotóhasználat szerves hátterét képezte: a képzőművészet önmaga lényegét, objektív tárgyiasságát kívánta megkérdőjelezni, és ebbéli törekvéseiben más médiumok mellett a fotóhoz fordult bizonyítékokért. Ilyen keretek között értelmezhető Joseph Kosuth Egy és három szék című klasszikus műve, mely egy valódi székből, ennek fényképéből és a szék értelmező szótárból kiemelt frott definíciójából áll, Wolf Vostell fotómontáže, amelyen óriási vasalóvá alakult át a köldöki dóm, vagy Douglas Huebler javaslata: készítsünk a 45. szélességi fok mentén a 0. délkörtől kezdve 15 fokként mindig déli 12 órakor egy-egy fényképet a világűr fölöttünk függőlegesen levő fiktív pontjáról (így ugyanabba az időpontba sűrítethetnénk 24 órás időtartamot, a Föld egy tengelyfordulatának idejét).

A fotót újszerűen használó művészek közül a következők érdemelnek még külön figyelmet: Michael Snow, Jan Dibbets, Giovanni Paolini, Jochen Gerz és Klaus Rinke, a magyar alkotók közül pedig Baranyay András, Erdély Miklós, Jovánovics György, Maurer Dóra és Türk Péter.

FOTÓ/MŰVÉSZET --> FOTÓHASZNÁLAT
FOTÓREALIZMUS --> HIPERREALIZMUS
FONIKUS KÖLTÉSZET --> EXPERIMENTÁLIS KÖLTÉSZET
FUMAGE --> DÉCOLLAGE

FUNDAMENTAL PAINTING

A fundamentális painting (fundamentális festészet) elnevezés E. de Wilde holland kritikustól származik. Abból a célból vezette be, hogy egybegyűjtse a hatvanas években feltűnt európai és amerikai festőket, akik nem fértek bele az akkoriban divatos kategóriákba. Az elnevezést több mint egy évtizeddel megelőzte az általa összefoglalt művészet kezdete, hiszen az irányzat igazából csak 1975-ben került az érdeklődés homlokterébe. Akkor, amikor az amszterdami Stedelijk Museum Fundamentális festészet címmel nagyszabású reprezentatív kiállítást rendezett. Gyakori elnevezések még az ANALITIKUS FESTÉSZET, az INTROSPECTIVE PAINTING (introspektív, vagyis "befelé forduló" festészet) és a POSTCONCEPTUAL PAINTING (konceptualizmus utáni festészet).

Az irányzat lényegét E. de Wilde úgy határozta meg, mint "a festészet alapjainak festészeti vallatását". Ebben és természetesen a művekben is a CONCEPTUAL ART --> alapeszméjére ismerhetünk, mely szerint a művészet nem a világgal, hanem önmagával foglalkozik. A különbség az, hogy a fundamentális festészet és a vele analóg irányzatok nem mondanak le a művek konkrét, anyagi kivitelezéséről, tehát sohasem elégednek meg a mű fogalmi tervezetével vagy vázlatával.

A fundamentális festészet fogalomkörébe tartozó alkotások kerülnek minden tárgyas vonatkozást és dekoratív jelleget, s a festészet feladatát a festészet alapelemeinek tematizálásában, tiszta felmutatásában, hívős, formalista analízisében látják. Ennek ellenére egyúttal a mértanias irányzatokkal (HARD-EDGE -->, MINIMAL ART -->) is vitatkoznak, gyakran kifejezésre juttatva a festészeti jelrás valamivel spon-tánabb, személyesebb formáit is. De távolról sem azzal a heves, önkifejező vágygal, ahogy azt az absztrakt expresszionisták (ABSZTRAKT EXPRESSZIONIZMUS -->) tették, hanem inkább dokumentumszerűen, igen visszafogottan, nem riadva vissza a "műtídezetek"-től sem – a már megvalósult stíluselemeknek saját műveikbe való belekompónálásától és értelmezésétől.

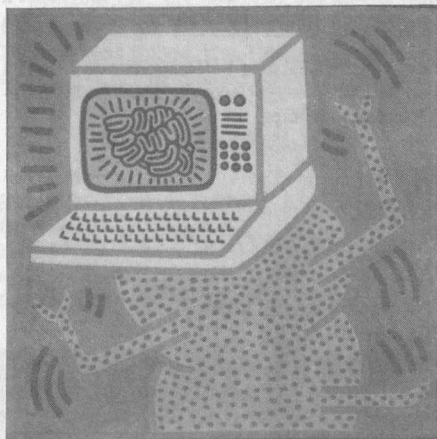
Az irányzat legfontosabb képviselői: Jake Berthot, Luis Cane, Alan Charlton, Robert Mangold, Brice Maden, Agnes Martin, Edda Renouf, Robert Ryman stb.

FUNKT ART --> ENVIRONMENT
FÜGGETLEN FILM --> EXPERIMENTÁLIS FILM

G

GESZTUSFESTÉSZET --> ABSZTRAKT EXPRESSZIONIZMUS

GRAFFITI



Keith Haring: Cím nélkül. 1984.

Ennek ellenére a névtelen graffiti-szerzők a hatvanas-hetvenes években inkább még az utcán működtek, s a műfajban részben önkifejezési eszközt, részben pedig politikai és világnézeti állásfoglalásuk mindenki számára hozzáférhető színterét látták. Kiderült, hogy nemcsak egyes csoportok képviselnek viszonylag könnyen fölismerhető stílust, hanem bizonyos egyének is. Mindez oda vezetett, hogy a műfaj tehetségesebb képviselői fokozatosan közismertté váltak, egyre több csoportos és egyéni kiállításon vehettek részt, és tevékenységük csakhamar az új festőiség jelentős amerikai irányzatává vált. Az anonim és a festői stílusként kezelt graffiti legfontosabb középpontja egyaránt New York, az utóbbi ismertebb képviselői pedig Keith Haring, Crash, Kenny Scharf, James Brown és Ramellzee. Közös bennük, hogy a művészetet mindannyian a nagyvárosok üresen hagyott falfelületein kezdték művelni, munkáik általában gyerekesen illusztratívák, élénk, szinte világító-vakító színeket használnak, és közel áll hozzájuk a népszerű képregények, valamint rajzfilmek gondtalan, direkt világa. Irányzatukat a szakirodalom NEW YORK GRAFFITI néven tartja számon.

A graffiti eredetileg falrajzot, falra vésést, illetve karcolt szöveget jelent (az olasz graffito szó jelentése: karcolás, karmolás), újabban azonban a vésőt, a krétát és egyéb "karcolóeszközt" mindinkább felváltja a színes filctoll, a szórópisztoly vagyis más szóval a spray-festék.

A graffiti egyesek szerint már az ókori Egyiptomban létezett afféle "szubverzív" népművészetként, de csak századunk második felében került közvetlen összefüggésbe a képzőművészettel. A nyugati városok utcáiról, metróállomásairól és egyéb hozzáférhető, nyilvános falfelületeiről kezdetben áttételesen, majd egyre közvetlenebbül bekerült a kiállítási termekbe. Az INFORMEL --> és az ABSZTRAKT EXPRESSZIONIZMUS --> egyes képviselői (mindenekelőtt Cy Twombly, Antoni Tápies, Jean Dubuffet) először csak a graffiti egyes jellegzetes formai elemeit építették be képi világukba, Tony Shafrazi iráni művész pedig már botrányos AKCIÓJÁHOZ --> használta fel: a hetvenes évek elején Picasso féltve őrzött Guernicájára spray-festékkel háromszor ráfújta a "hazugság" szót.

GRATTAGE --> DÉCOLLAGE

H

HAPPENING

A szó szerint történést jelentő happening az ötvenes évek végén kialakuló nyitott műfaj. Olyan időben zajló, összefüggő cselekmény nélküli eseménysor, amely magába foglalja a véletlen és a megtervezett mozzanatokot, a művészeti aktivitást és általában a közönség bevonását is. Előzményeként elsősorban a dadaista manifesztációkra szokás hivatkozni, igazi kibontakozása pedig a POP ARTHoz --> és az ENVIRONMENT --> műfajához kötődik. Wolf Vostell szerint a happening egyrészt a pop art cselekvéssel való feltöltése, másrészt az environment ("környezetszobrászat") aktív vetülete. A happening első jelentősebb művelői között kiváló pop art-művészeket találunk, mint pl. Robert Rauschenberg, Jim Dine és Claes Oldenburg, de zenészek, színpészek és irodalmárok is csatlakoztak a mozgalomhoz.

A szakirodalom általában három válfaját különbözteti meg: az amerikai, a németet és a franciát. Az amerikai, melynek vezéregyénisége Allan Kaprow, kötődik legszorosabban a pop arthoz. Játékos, főleg kritikátlan szemlélet jellemzi, miközben ez a változat törekszik leginkább a néző aktivizálására, társalkotóvá váló előléptetésére. A német Wolf Vostell és köre a berlini dadaisták agresszivitását, destruktivitását és társdalombírálatát folytatja, s a happeninget leginkább a politikai provokáció eszközeként tekinti. A francia happening Jean-Jacques Lebel vezetésével rituális és szürreális jellegű, s nem kisebb célt hirdet, mint az élet totális megváltoztatását, ami természetesen az uralkodó ideológiák kíméletlen bírálatától sem lehet teljesen mentes.



Allan Kaprow: Montauk Bluffs (részlet a Gáz c. kollektív happeningből). 1966.

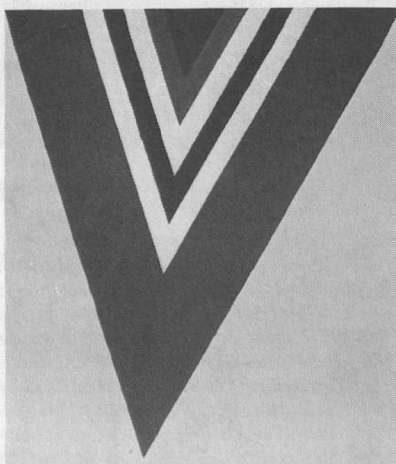
A három változatban közös, hogy a művész által rendezett improvizált "történet" a mindennapi élet banális tárgyaitól kezdve a legközönségesebb szituációkig mindent a tudattágító vagy tudatromboló aktivitás lehetséges eszközeként kezel. Ezzel is, és a művészeti professzionalizmus elleni tiltakozásával is a művészet és a művészetből hagyományosan kirekesztett területek közötti határ eltörlésére törekszik, vagyis hirdeti, hogy váljék azonosossá a művészet az élettel (Jean-Jacques Lebel például az 1968. évi párizsi diáklázadást totális happeningnek tekinti).

A happening művelőinek többsége erős vonzalmat tanúsít a rendetlenség és a véletlen iránt, mert ezekben a totalitárius rendszerek Magas Szervezettségének ellenpólusát látja. Részben ezzel függ össze a happening egzakt meghatározásának lehetetlensége és Allan Kaprow javaslata is: "A happeninget sohasem kellene előre próbálni, jó lenne, ha lefolyását laikusok vezetnék, és ha sohasem ismétlődne meg ugyanaz a műsor." Ellentétben a színházi előadással, mely mindig fikció, a happening egyszeri és megismételhetetlen realitást kíván nyújtani, ami azt is jelenti, hogy a résztvevőknek kerülniük kell a színészkedést: nem szerepeket kell eljátszaniuk, hanem szituációkba beilleszkedniük, utasításokat végrehajtaniuk és az adott kereteket új tartalmakkal feltölteniük.

A happening egyik alfajának tekinthető a George Brecht által kidolgozott EVENT (esemény) műfaja. Brecht szerint ez semmivel sem jelent többet a szó szótári meghatározásánál, vagyis úgyszólván bármilyen esemény a fogalomkörébe tartozhat. Az eventek a maguk minimalizmusával a happeningnél általában erősebben hangsúlyozzák az esemény reális voltát, egyszerűségükkel pedig igen provokatívak lehetnek. Brecht példája a "csurgatott esemény"-re: "csöpögő víz és üres edény úgy elrendezve, hogy a víz az edénybe essék."

Az első magyarországi happeninget Altörjay Gábor és Szentjóby Tamás rendezte meg 1966-ban Az ebéd. In memoriam Batu kán címmel.

HARD-EDGE



Keneth Noland: Tizenhetedik emelet. 1964.

Az akrilfesték használata, a tubusból keverés nélkül kikerülő színek, a festéket csíkból felvivő henger és a világos vonalak adnak számot arról a technikáról, melynek legfontosabb célja a tisztaság és az áttekinthetőség. Semmilyen emocionális felületi hatás, semmilyen szimbolizáló vagy allegorizáló forma nem térítheti el a tekintetet a gyakran tárgyként felfogott képről. A vonal és a kontúr között nincs különbség, mert mindkettő ugyanannak a formtartalomnak a hordozója.

A hard-edge térben és időben egyaránt távoli ősökre hivatkozhat. Gyakorlatilag már Gauguain is síkakkal dolgozott, Cézanne pedig a természet struktúráját fedezte fel a görbe síkok, hasábok és hengerek

A hard-edge (szó szerint: kemény él) az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején kialakuló amerikai eredetű festészeti irányzat, mely az ABSZTRAKT EXPRESSZIONIZMUSsal --> polemizálva elutasítja a festői jelírást közvetlenségét, spontaneitását, tagadja a véletlenszerű művészeti jelentőségét és ellensége mindannak, ami titokzatos vagy homályos. A mozgalmhoz tartozó festőkre jellemző, hogy egyszerű, általában mértani formákat használnak, körvonalait abban az értelemben "keménynek", hogy kontrasztosak (innen az elnevezés), színeik pedig erősek és egyöntetűek. A képi világból számúznak minden tárgyas vonatkozást, vagyis a "valóság bizonytalmai" –val szemben egyfajta tudatos rendet és egyensúlyt képviselnek. Megszabadulva a tartalmi közléstől és a pszichikai önkifejezés programjától, a hard-edge festészet semmi olyanra nem utal, ami nem önmagát jelenti, vagyis a kép "közleendője" egyértelműen saját szerkezetére és ritkább esetben anyagságára vonatkozik.

segítségével. Malevics, Mondrian, Kandinszkij, Delaunay vagy a konstruktivisták különféle módon próbálták tiszta képi nyelvet teremteni, elkülönítve tőle mindent, ami felesleges, mindent, ami elleplezhetné sajátos voltát. A hard-edge képviselői azonban igen erősen tagadják az európai festészeti hagyomány hatását, és olyan hozzájuk közelebb álló előfutárokról hivatkoznak, mint az absztrakt expresszionizmus úgynevezett hűvös, metafizikusabb vonulatába tartozó művészek, mindenekelőtt Ad Reinhardtra és Barnett Newmanra. Az előbbi szerint "a geometria hangsúlyozása egyenlő az ismért, a rend és a tudatos kiemelésével", az utóbbi pedig azt állította, hogy a geometria még organikus is lehet, mert egyenes vonalak a természetben is vannak.

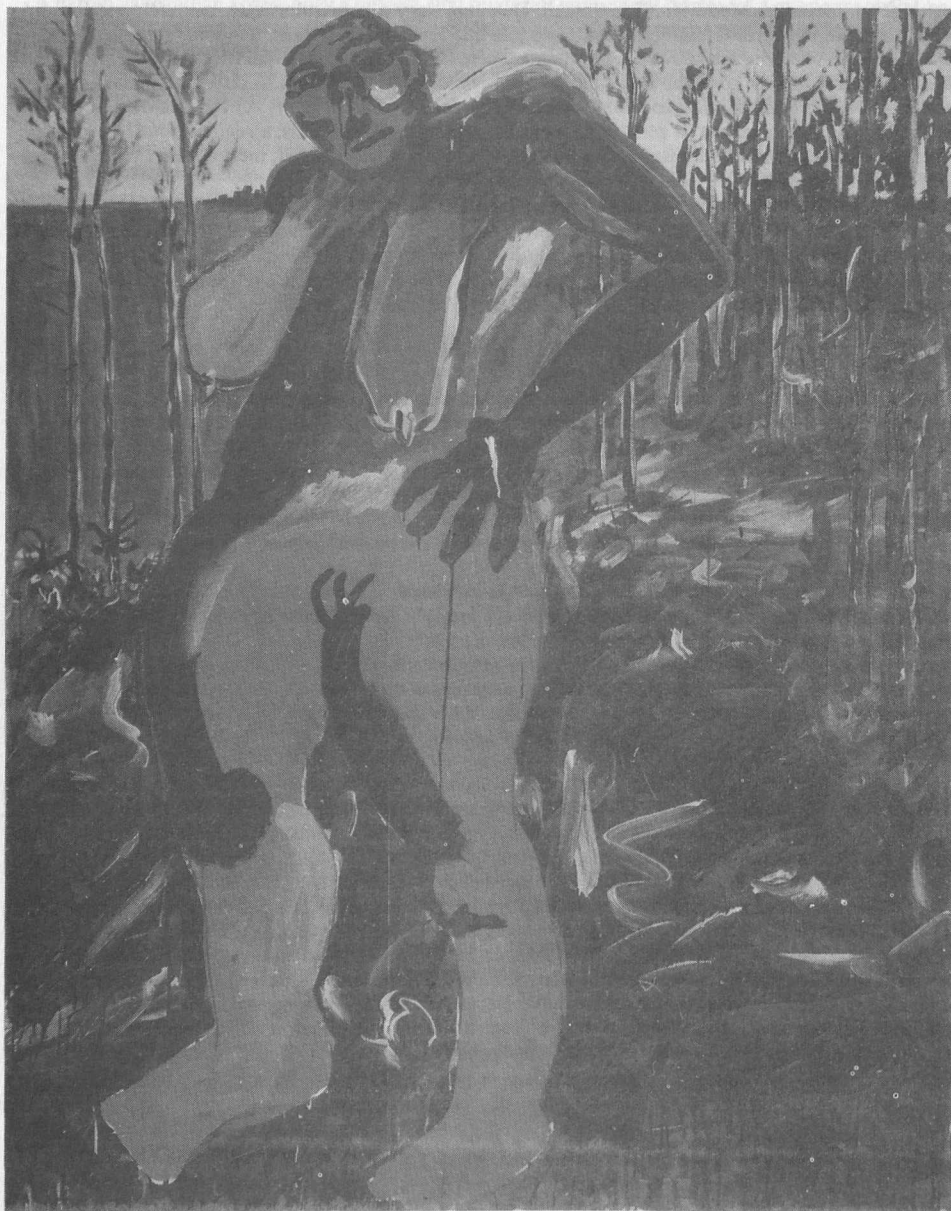
A hard-edge kifejezést Jules Lansner javasolta 1958-ban, és rövid idő alatt az úgynevezett POST-PAINTERLY ABSTRACTION --> elnevezésű irányzat, illetve irányzatcsoport egyik legnépesebb vonulatának megjelöléseként honosodott meg. Legjelentősebb képviselői Al Held, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Morris Louis, Kumi Sugai, Robert Mangold, Karl Georg Pfahler és Winfred Gaul, a magyar művészek közül pedig elsősorban Bak Imre, Nádler István, Tót Endre és Fajó János.

HEFTIGE MALEREI

A hetvenes évek végén és a nyolcvanas évek elején kibontakozó új német festészet megnevezésére általában két kifejezés használatos, egyúttal mindkettő egy-egy jelentős kiállításnak volt a címe. 1980-ban rendezték meg Berlinben a HEFTIGE MALEREI, egy évvel később pedig Aachenben a DIE NEUEN WILDEN elnevezésű csoportos tárlatot. Az előbbi címe "indulatos festészet" –et jelent, az utóbbi magyar megfelelője "új vadak". E kiállításcímek időközben művészettörténeti kategóriákká váltak, és mögöttük elsősorban a nyugatberlini Moritzplatz Galériában csoporttá szerveződött alkotók (Fetting, Middendorf, Salomé és Zimmer) és a kölni Mülheimer Freiheit elnevezésű csoport tagjai (Adamski, Bömmels, Dahn, Dokoupil, Kever és Naschberger) húzódnak meg.

Mint az elnevezések is sugallják, ezek az alkotók indulatos, vad ecsetkezeléssel hívták fel magukra a művészeti közvélemény figyelmét. Nemcsak hogy felidézték a húszas–harmincas évek német expresszionizmusát, hanem azt egy patetikus, gyakran brutális és provokatív festői jelírássá fokozták. Indulatuk azonban szinte sohasem feszegette szét a figuráció kereteit; ellenkezőleg, újra felidézték a festészet kissé irodalmias, ábrázoló–kifejező funkcióját. Képeik rendszerint túlmutatnak a tisztán vizuális belső értékeken, és olyan kérdéseket feszegetnek, mint például a német identitáskérdés: nem véletlen a berlini fal, valamint a német mítikus és történelmi múlt szimbólumainak gyakori megjelenése festményeiken. A nagy hagyományok és történelmi traumák kontextusában a művész személyes, mi több, privát vívódásai is egyenrangú helyet kapnak – elsősorban figurális utalásokon keresztül, és egy rendkívül élénk szín – és expresszív formavilág kíséretében. Ez a festészet nem ismer olyan ellentéteket, melyek ne kerülhetnének egymás mellé. Egyazon művész életművén belül, sőt ugyanazon a képen belül is remekül megfér egymás mellett mondjuk a homoszexuális erotika vagy a transzvesztia és a berlini fal látványa. Szinte átmenet nélkül kerül összefüggésbe a privát, az egyedi és az egyetemes.

Általánosságban mégis elmondhatjuk, hogy az új német festészet ötvenes években született képviselőit (az úgynevezett első nemzedéket) inkább a történelmi lét mítikus gyökerei izgatják – tehát elsősorban az egyetemes vonatkozások –, míg a második nemzedék festészetében a mai ember egyéni problémái, a morális, politikai és szexuális tabuk elleni küzdelem domborodik ki inkább. Közös azonban a két nemzedékben a gazdag, érzéki festőiség, ami a második világháború óta első ízben emelte a német művészetet valóban nemzetközi rangra. Az irányzat közvetlen előfutárai közül mindenekelőtt A. R. Penck, Sigmar Polke, Markus Lüpertz és Georg Baselitz nevét kell kiemelnünk.



Gerard Kever: Akt. 1981.